



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La recepción en prensa de la música grabada: debates y construcciones en la primera etapa de la revista Ritmo (1929-1936)

Autor/es

BÁRBARA VERDÚ FERNÁNDEZ

Director/es

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



***La recepción en prensa de la música grabada: debates y construcciones en la primera etapa de la revista Ritmo (1929-1936)***, de BÁRBARA VERDÚ FERNÁNDEZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

**Trabajo de Fin de Máster**

**La recepción en prensa de la  
música grabada: debates y  
construcciones en la primera  
etapa de la revista *Ritmo* (1929-  
1936)**

Autora:

*Bárbara Verdú Fernández*

Tutora: Teresa Cascudo García-Villaraco

**MÁSTER:**

**Máster en musicología (654M)**

**Escuela de Máster y Doctorado**



**AÑO ACADÉMICO: 2017/2018**

## Índice

<a href="#">Introducción</a> .....	4
<a href="#">1. La cuestión de la música grabada en <i>Ritmo</i>: aproximación descriptiva</a> .....	7
<a href="#">2. Tecnología y música en contexto</a> .....	13
<a href="#">3. Análisis de los textos seleccionados</a> .....	16
<a href="#">3.1 ACD de los textos</a> .....	20
<a href="#">4. Conclusiones</a> .....	30
<a href="#">Bibliografía</a> .....	34

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Frecuencia de los artículos en los que se menciona la grabación musical distribuidos por tipo de artículo periodístico y año .....	8
<b>Tabla 2.</b> Relación de autores y número de textos distribuidos por género. ....	10

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1.</b> Evaluación de la música grabada según valencia (negativa, positiva, neutra) .....	16
<b>Gráfico 2.</b> Evolución de la evaluación de la música grabada en el tiempo .....	17
<b>Gráfico 3.</b> Denominación música grabada, valencia asociada y frecuencia .....	18
<b>Gráfico 4.</b> Valencia positiva y sus descriptores principales acompañados de su frecuencia .....	19
<b>Gráfico 5.</b> Valencia negativa y sus descriptores principales acompañados de su frecuencia .....	20

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1.</b> Fotografía del Café Spiedum .....	14
<b>Ilustración 2.</b> Fotografía publicada en <i>Ritmo</i> 461 (1976) .....	22
<b>Ilustración 3.</b> A robot debasing music by simply playing for profit .....	25

## **Resumen**

El siglo XX desde sus inicios se caracterizó por el desarrollo de importantes avances tecnológicos que afectaron a todas las esferas del ser humano. La difusión de la radiotelefonía, la irrupción del cine sonoro y el perfeccionamiento de la grabación del sonido en los años 30 transformaron el mundo musical para siempre. En España, la prensa musical de la época, como agente involucrado en esa problemática, se hizo eco de la coyuntura. Este trabajo estudia desde la perspectiva del análisis crítico del discurso la forma como se recibió en la prensa el fenómeno de la música grabada. Para ello, tras un acercamiento al contexto en el que se ubica esta recepción, analizaremos cualitativa y cuantitativamente los textos difundidos entre 1929 y 1936 por una publicación de referencia como la revista *Ritmo* con el objetivo de detectar los fundamentos que cimentaron una determinada concepción de la música grabada en la comunidad musical del momento.

**Palabras clave:** música mecánica, prensa musical, análisis del discurso.

## **Abstract**

The 20th century since its inception was characterized by the development of important technological advances affecting all spheres of the human being. Dissemination of the radiotelephony, the irruption of the talkies and the enhancement of the recording of the sound in the 1930s, changed the music world forever. In Spain, the music press of the time, as agent involved in this problem, echoed the situation. This work studies from the perspective of discourse analysis the way in which the reception of the recorded music was received in the press. For this purpose, after an analysis of the context in which this reception is located, we will analyze qualitatively and quantitatively the texts published between 1929 and 1936 by a reference publication such as the magazine *Ritmo*, with the aim of detecting the foundations that established a certain conception of the recorded music in the musical communities of the moment.

**Key words:** mechanical music, music press, discourse analysis.

## Introducción

La relación entre los avances tecnológicos y el ser humano es en ocasiones una relación conflictiva. Actualmente, asistimos a una especie de psicosis ante la amenaza tecnológica para la vida tal cual la conocemos que encarnan la inteligencia artificial y la robótica, pero, en realidad, esta situación no es nueva. Uno de sus momentos más intensos fue la primera revolución industrial, cuando se llegó a destruir maquinaria que suponía una amenaza para los trabajadores. La mecanización que comenzaba entonces, con el paso del tiempo, acabó afectando todos los ámbitos de la vida, incluso uno que parecía intocable, el de la música: el arte de las artes. Así, el temprano invento fonográfico patentado por Thomas Alva Edison (1847-1931) permitió encapsular el sonido y convertir, en consecuencia, la música en un nuevo prodigio. A partir del año 1925, con la transformación de la grabación acústica en eléctrica y el cambio de soporte del cilindro al disco y el paso del fonógrafo al gramófono, la industria discográfica entró en una nueva fase.<sup>1</sup> Como ya señalara Paul Valéry en 1928, los avances tecnológicos ampliaron las dimensiones de la música. El autor destacó dos aspectos clave: por un lado, «oír en cualquier punto del globo, al instante, una obra musical ejecutada en cualquier parte» y, por el otro, “recuperar a voluntad una obra musical en cualquier parte del globo y en cualquier momento”.<sup>2</sup> Esta nueva manera de existir de la música (esta “ubicuidad”), que es consecuencia de la entrada de la electricidad en el proceso de grabación del sonido (con la introducción de micrófonos amplificadores y

---

<sup>1</sup> Según Peter Johnson, “el acontecimiento más importante de la historia de la grabación fue probablemente la introducción de la grabación eléctrica en 1925”, tomado de John Rink (ed.): *La interpretación musical* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), p. 233.

<sup>2</sup> Paul Valéry: *La conquista de la ubicuidad*, en *Piezas sobre arte* (Madrid: Visor, 1999), pp. 131-133.

altavoces), llevó aparejados, como también señaló Valéry, diversos cambios en “sus fórmulas de distribución, de reproducción, y de producción”<sup>3</sup>. El arte musical estaba sencillamente adaptándose al “modo moderno”<sup>4</sup>. La “modernización” a la que Valéry se refiere pasaba irremediablemente por la mecanización: sin la participación de la máquina en el fenómeno musical, los procesos anteriormente descritos no hubieran pasado de una quimera.

La posibilidad de fijar el sonido en un soporte y poder reproducirlo hasta el infinito significó un antes y un después en la historia de la música. Como la imprenta con respecto a la literatura, la grabación del sonido abrió caminos desconocidos, en los que la música ya no dependía del espacio-tiempo en el que se producía ni de la partitura. El impacto que produjo este cambio en la comunidad musical constituida por un entramado de intérpretes, compositores, editores y críticos, que basaba su cohesión en un paradigma musical que ahora parecía tambalearse, fue recogido por la prensa de la época, sirviendo ésta como plataforma para la discusión en torno al nuevo fenómeno de la música grabada. El presente trabajo brinda un análisis de la forma como ese debate se articuló en España.

Para abordar nuestro objeto de estudio, hemos utilizado como fuentes primarias los ejemplares publicados por la revista *Ritmo* en su primera etapa, que va de 1929 (año de su fundación) a 1936.<sup>5</sup> Es decir, analizaremos, a través de la prensa, el período inmediatamente posterior al gran cambio tecnológico que

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> La publicación siguió editándose hasta la actualidad y goza del privilegio de ser la revista musical con más continuidad en España. Sufrió un único intervalo de cese de actividad desde 1936 (a raíz del estallido de la Guerra Civil) no reanudándose hasta cuatro años después, con la dictadura ya establecida en el poder. Ver Jacinto Torres Mula: “Cincuenta años de música (1929-1979) Índices generales de la revista *Ritmo* (Madrid: Ed. Ritmo, 1980) pp. 9-15.



determinó el desarrollo de la industria fonográfica a lo largo del siglo XX. La revista dejó de publicarse durante la Guerra Civil, así que esta fisura permite acotar cronológicamente de manera no forzada los documentos hemerográficos que hemos elegido, coincidiendo plenamente con los años que nos interesan: aquellos en los que la electricidad llegaba a la grabación sonora. Es en ese momento cuando, como hemos apuntado, la industria discográfica inició sus vuelos como industria cultural de masas gracias a la fabricación en serie de copias a partir de una matriz y a la difusión vinculada al desarrollo del cine sonoro y la radio. Aunque existían bastantes revistas musicales en esta época, hemos restringido la documentación primaria que nutrirá nuestro estudio a una sola publicación por dos motivos: 1) porque nos posibilita un análisis más profundo de las fuentes y 2) porque a través de los artículos publicados en *Ritmo* tenemos acceso a un abanico de enfoques que engloba la totalidad de la comunidad musical, incluyendo críticos de renombre, compositores, ejecutantes, aficionados y editores, lo cual nos facilita una espléndida panorámica de la recepción que tuvo la música grabada en todos aquellos agentes que constituían el campo musical del momento.

A pesar de que existe, desde hace algún tiempo, un giro en la musicología (sobre todo en trabajos orientados al estudio de la interpretación y repertorio) hacia la investigación de la grabación sonora como objeto de estudio, el enfoque tradicional de la historiografía desde la partitura (desde el compositor), sumado al interés del relato de la industria discográfica, hace que se aborde (en ocasiones) la música grabada como una evolución del arte musical que brota naturalmente exenta de implicaciones más allá del terreno tecnológico.<sup>6</sup> Nos proponemos desmontar este tratamiento apolítico del tema a partir del análisis del debate que suscitó «el auge de la música mecánica» (en

---

<sup>6</sup> Existen excepciones como Michael Chanan: *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music* (Londres: Verso, 2000), N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson & J. Rink (eds) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, (Cambridge, 2009)

palabras de Adolfo Salazar)<sup>7</sup> en la prensa del momento. Lo que aquí se pretende, es comprender el discurso que plasmó la revista *Ritmo* como depositaria de la recepción por parte del mundo musical del fenómeno de la música grabada. El enfoque que seguiremos es del Análisis Crítico del Discurso (ACD), ya que nos ofrece un sistema para el tratamiento de los datos obtenidos en la exploración documental que nos parece apropiado para nuestros propósitos en tanto en cuanto posibilita la ordenación y cohesión de los resultados que obtengamos de la fase de investigación y sus subsiguientes conclusiones. Siguiendo el ACD tendremos en cuenta los tres pilares siguientes: el contexto de producción del discurso, los agentes involucrados y el propio discurso.<sup>8</sup> Para el estudio previo de las fuentes primarias, el proceso ha sido inductivo, siguiendo el protocolo de Análisis Temático Aplicado (ATA) desarrollado por Elena Alessandri<sup>9</sup> en sus estudios sobre crítica musical para, por un lado, no condicionar la extracción de datos por nuestras expectativas; y por otro, dotar de fundamento, llamémosle empírico, a los resultados obtenidos mediante la cuantificación que nos ofrecen estas herramientas.

## 1. La cuestión de la música grabada en *Ritmo*: aproximación descriptiva

El vaciado de artículos publicados en la revista *Ritmo* que hacen referencia directa o indirectamente al fenómeno de la grabación musical entre

---

<sup>7</sup> Adolfo Salazar: "La música mecánica en el Congreso de Florencia.-La evolución de la música en la sociedad moderna.-Pervivencia del artista y sustitución del profesional por la máquina", *Revista musical ilustrada Ritmo* 73 (1933), pp.3-4.

<sup>8</sup> Teun A. Van Dijk: *La noticia como discurso*. (Barcelona: Ed. Paidós ibérica, 1990), p.52. Disponible en <http://www.discursos.org/>

<sup>9</sup> Elena Alessandri, Victoria J. Williamson, Hubert Eiholzer and Aaron Williamon: "Beethoven Recordings Reviewed: A Systematic Method for Mapping the Content of Music Performance Criticism." *Frontiers in Psychology* 6 (2015) y "A Critical Ear: Analysis of Value Judgments in Reviews of Beethoven's Piano Sonata Recordings", *Frontiers in Psychology* 7 (2016), disponibles en <https://www.frontiersin.org>.

1929 y 1936 nos ha dado como resultado un corpus de sesenta y cuatro piezas, que aparecen distribuidas cronológicamente y según tipología en la Tabla 1.<sup>10</sup>

<b>Tipo de artículo</b>	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	TOTAL
<i>Artículo de opinión</i>	0	7	3	3	6	5	0	0	24
<i>Comunicado</i>	0	2	4	0	2	0	0	0	8
<i>Editorial</i>	1	2	3	1	1	0	0	0	8
<i>Entrevista</i>	0	1	1	0	0	0	0	0	2
<i>Noticia</i>	1	6	6	1	0	0	0	0	14
<i>Sección discos</i>	1	0	0	0	1	0	1	2	5
<i>Transcripción conferencia</i>	0	1	2	0	0	0	0	0	3
<b>TOTALES</b>	<b>3</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>64</b>

Tabla 1. Frecuencia de los artículos en los que se menciona la grabación musical distribuidos por tipo de artículo periodístico y año.

Cabe advertir que hemos descartado las piezas de objetivo publicitario (anuncios que pasaron de vender pianolas a hacer publicidad de gramófonos y discos), puesto que parece conveniente analizarlas desde una perspectiva diferente, en su relación con el negocio de la música, lo cual, a pesar de su interés, queda fuera de los objetivos de este trabajo.

El tema de la música grabada tuvo una presencia considerable en la revista si consideramos que de los ciento treinta y dos números que publicó *Ritmo* entre 1929 y 1936, alrededor de un tercio (cuarenta y cuatro ejemplares) contienen información al respecto. Sin embargo, y como recogemos en la Tabla 1, el nivel de cobertura del tema no fue constante y alcanzó su punto álgido en los primeros tres años de la revista (hay que tener en cuenta que en 1929 sólo se publicaron cuatro números), descendiendo progresivamente hasta el final del periodo que nos ocupa.

<sup>10</sup> Para el listado completo de piezas véase Anexo 1.

En cuanto al tratamiento de los contenidos, en la Tabla 1, podemos observar que el género periodístico predominante en las piezas fue aquel que corresponde a artículos de opinión, suponiendo más de un 70% del total (si incluimos editoriales, entrevistas, conferencias y comunicados). En cambio, la publicación de piezas destinadas a crítica discográfica fue minoritaria, no alcanzando el 8% del total y se concentró especialmente en los años finales de la etapa analizada.<sup>11</sup> La escasa presencia de textos centrados exclusivamente en la información discográfica contradice las intenciones iniciales que *Ritmo* expresaba en su primer número:

#### “Discos y Cine sonoro”

En estas secciones de la revista RITMO daremos cuenta de los discos que impresionen y publiquen las casas nacionales y extranjeras dedicadas a esta interesante industria artístico-mecánica.<sup>12</sup>

En contraposición, la sección destinada a libros se mantuvo estable a lo largo de toda la etapa, dando máxima cobertura a la información referente a la industria editorial (libros y prensa) mientras se sumía en el más profundo abandono las noticias referentes a las novedades discográficas.

Si bien la sección “Discos” se estableció, aunque fuera de manera precaria, en los últimos años que nos ocupan; la publicación de noticias (ver Tabla 1) realizó el camino contrario, concentrándose en los primeros años de la revista, incluyendo informaciones de ámbito nacional e internacional (Francia, Alemania y EEUU, en este orden).

---

<sup>11</sup> Dos de las críticas discográficas están firmadas por J.I.Prieto, compositor jesuita que siguió activo en la etapa posterior de *Ritmo* como crítico discográfico hasta los años 50. Para más información sobre el autor véase <http://dbe.rah.es/biografias/10220/jose-ignacio-prieto-arizubieta>

<sup>12</sup> En *Revista Musical Ilustrada Ritmo* Año I nº 1. (1929), p. 15. Disponible en <http://prensahistorica.mcu.es/>

Por otro lado, las transcripciones de conferencias que publicó *Ritmo* nos ofrecen un testimonio de primera mano de discursos articulados como tales por personalidades presumiblemente autorizadas dentro del campo musical y en las cuales el problema de la música mecánica se trató desde diferentes perspectivas. Las ponencias que transcribió *Ritmo* se circunscriben al Congreso Nacional de Música (1931) que la propia revista promocionó, y a la constitución de la Junta Nacional de Música (1931), y se recogieron, como se aprecia en la Tabla 2, palabras de autoridades de la talla de José Subirá y Óscar Esplá entre otros.

<b>Editoriales (9)</b>	No firmados
<b>Artículos de opinión (24)</b>	Adolfo Salazar (8) Anónimo (3) José María Guervós (2) Alberto Peyrona (2) ISUSI (1) José Subirá (1) Joaquín Nin (1) Conrado del Campo (1) José N. Quesada (1) Julián Brantua (1) R. Pume (1) Ch. (1) E. (1)
<b>Entrevistas (2)</b>	Joaquín Turina (1) Eduardo Torner (1)
<b>Comunicados y notas de prensa (8)</b>	No firmados (2) Manuel Hernández (1) Jaime Martínez Sánchez (1) Ministerio de la Gobernación (1) Asociación española de concertistas (1) Profesores de orquesta (2)
<b>Conferencias /ponencia s(3)</b>	José Subirá (2) Enrique Estela (2)

	Eugenio Casals (2) Juan del Brezo (1) <sup>13</sup> Oscar Esplá (1) José Ignacio Escobar (1) Jesús Aroca(1)
<b>Discos (5)</b>	No firmados (3) J.I.Prieto (2) <sup>14</sup>

Tabla 2. Relación de autores y número de textos distribuidos por género.

Como podemos ver en la Tabla 2, la mayoría de los escritos analizados están firmados por los colaboradores habituales de la revista (Subirá, Turina, Guervós, etc...),<sup>15</sup> destacando especialmente la aportación de Adolfo Salazar con ocho artículos, cuatro de los cuales reproducen un extenso monográfico dedicado a la música mecánica en el Congreso de Florencia. Llama la atención que, según Arconada,<sup>16</sup> Salazar habiendo empezado a escribir críticas discográficas para el diario *El Sol*, no ejerciera esta misma función en un medio dedicado exclusivamente a la música como era *Ritmo*, siendo sus otros cuatro artículos una especie de teorización de la relación entre música y cinematógrafo.

La posición más beligerante de *Ritmo* respecto a la cuestión fonográfica se manifestó a través de sus editoriales no firmados y la publicación de comunicados de asociaciones musicales que plasmaban las demandas de los colectivos a los que representaban. Es muy importante tener en cuenta que estos colectivos estaban dirigidos en su mayoría por los mismos nombres que apuntábamos antes, a los que debemos agregar los dos agentes clave en la administración de la revista: Fernando Rodríguez del Río (fundador de la

<sup>13</sup> Seudónimo de Juan José Mantecón.

<sup>15</sup> Jacinto Torres Mula (1980).

<sup>16</sup> César M. Arconada: "La música mecánica" *Atlántico* 5 (5/10/1929), p.79.

revista)<sup>17</sup> y Rogelio del Villar (director de la misma).<sup>18</sup>

Queremos subrayar en este punto que tanto la dirección de la revista como los críticos que firmaban la mayoría de artículos eran agentes posicionados dentro del engranaje cultural de la época, de hecho estos nombres se repiten en la mayoría de las publicaciones especializadas y prensa generalista del momento, por lo que podemos identificarlos como la *élite* del campo musical.<sup>19</sup> A pesar de que el poder que ostentaba esa élite residía en su capacidad de influencia económica, social y simbólica en el mundo musical, mantenían, al mismo tiempo, una relación de dependencia (intereses) con el entramado de conciertos, ediciones musicales (incluyendo las pedagógicas) y prensa especializada. En este esquema, que no es más que una extensión del modelo musical propio del siglo XIX, la música grabada quedaba excluida como dejó claramente de manifiesto, y en concordancia con muchos de los editoriales de *Ritmo*, el propio director de la revista (R. del Villar) en un cuestionario publicado por el *Boletín Musical de Córdoba* unos meses antes del nacimiento de la revista objeto de nuestro estudio:

---

<sup>17</sup> Esta no era la primera aventura editorial de Fernando Rodríguez del Río, anteriormente había fundado la revista *La Lira española* (1914-1917). Desarrolló además una gran actividad como representante de artistas y conciertos, impulsando asimismo la creación del Colegio de músicos y la Asociación de pianistas y concertistas y encabezando la organización de la Conferencia Nacional de Música.

<sup>18</sup> Rogelio Del Villar fue un compositor implicado en cuestiones pedagógicas que trascendían el ámbito del conservatorio donde ejercía la docencia. Su labor periodística fue destacable, colaborando como crítico de *El País* (1910-1918) y en la mayor parte de revistas especializadas de la época, compartiendo dirección con Salazar al frente de la *Revista Musical Hispano-Americana* en torno a 1916. Para más información sobre el autor, ver Franco, Enrique, "Villar, Rogelio del" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10 (Madrid: SGAE, 1999-2002), pp. 934-938.

<sup>19</sup> Como élite entendemos aquí a "un grupo, cualquiera que sea, que (como un todo—o en el que cada uno de los miembros tomado individualmente) tiene «poder» sobre otros grupos sociales" y "su poder se define según el grado de dominación —potencial o real—que ejercen sobre las acciones o su contexto. Esta dominación (...) puede ser sobre todo simbólica: puede ejercerse a través del establecimiento y mantenimiento de las normas, de los valores, de las metas; a través de la adquisición y el cambio de los saberes y de las actitudes sociales". Teun Van Dijk: "El racismo de la élite", *Archipiélago* 14 (1990), pp.106-111

La revista y el libro encuentro que son medio eficaces de cultura incluyendo, desde luego, los centros de enseñanza musical (...) la difusión de la música mecánica llegará a restar a los profesionales enormes ingresos que se concretarán con el tiempo a impresionar discos, misión bien limitada artística y económicamente.<sup>20</sup>

El motivo de esta exclusión, en apariencia cultural, responde en buena medida a razones económicas. La incipiente industria discográfica impuso un modelo de negocio que escapaba del control de los agentes gestores de la vida musical del momento, los cuales estaban profundamente ligados a un negocio editorial que había ostentado el monopolio de producción de contenidos musicales tangibles hasta entonces. *Ritmo* es un claro ejemplo de este vínculo complementando la labor periodística de la revista con el desarrollo de una editorial propia dedicada a la publicación de partituras y métodos.

## 2. Tecnología y música en contexto

Antes de plasmar los resultados del análisis de las fuentes y en coherencia con el enfoque del ACD, consideramos indispensable reflejar brevemente una serie de cuestiones preliminares que nos ubiquen en el contexto en el que se producen los textos que estamos estudiando.

En la época que nos ocupa, la oferta de ocio, tradicionalmente ligada al modelo teatral, se expandió de manera acelerada a causa de la irrupción del cine sonoro, sumado a los toros y la afición deportiva.<sup>21</sup> Si bien el cine en principio favoreció un auge en la tasa de empleo de músicos cuando era mudo,

---

<sup>20</sup> *Boletín musical Córdoba*, marzo 1929 numero 13, p.12.

<sup>21</sup> Ponencia de José Subirá en la Conferencia Nacional: *La afición musical y la cultura del público*, *Ritmo* 37, 1/8/31, pág. 6



la llegada del sonoro puso en riesgo este crecimiento de la demanda de profesionales. Los cafés y ateneos fueron otro de los ámbitos afectados: en ellos se interpretaba música en directo habitualmente (ver como ejemplo la Ilustración 1), permitiendo a los músicos estar en contacto directo con el público así como con artistas de otras disciplinas. La generalización de los aparatos de reproducción sonora mermó considerablemente la densidad de estas redes de trabajo.<sup>22</sup>



Ilustración 1: Ritmo 4, 15/12/1929, pág. 3

Un mundo musical que hasta entonces se había desenvuelto sonoramente en un modelo inasible como el concierto que implicaba una serie de agentes y contextos en los que podemos incluir a la crítica musical es cuestionado por el nuevo paradigma tecnológico. Por un lado, ese novedoso escenario trae consigo nuevos agentes: Joaquín Nin habla de los “ingenieros del sonido- según se les llama ahora-”<sup>23</sup>, y un artículo sobre Enrico Caruso evidencia la relación entre el nacimiento del *star-system* y la industria

<sup>22</sup> Véase, para el caso madrileño Montserrat Sánchez Siscart: *Guía histórica de la Música en Madrid* (Madrid: Comunidad de Madrid Consejería de Educación Secretaría General Técnica, 2002)

<sup>23</sup> Joaquín Nin: “El pianista ante la radio y el fonógrafo”, *Ritmo* nº 71 (9/1933), p.3.

discográfica.<sup>24</sup> Por otro lado, el éxito de un músico pasó a no depender exclusivamente de las críticas de sus conciertos. En este momento, la venta de discos se convirtió en un nuevo parámetro para legitimar la valía de un intérprete: “el Cortot de estos discos es el genuino intérprete de Chopin y el mago del piano.”<sup>25</sup> No obstante, podríamos ver esto como una traslación del modelo de divo característico del XIX, ahora encarnado en estrella discográfica del siglo XX.

Los cambios derivados de la música grabada no se limitan a los que nos acabamos de referir. También el cultivo de la práctica musical amateur se vio afectada. La que se desarrollaba en la esfera doméstica desapareció paulatinamente en pro de una “cultura para vagos”,<sup>26</sup> en la que la industria discográfica (con la ayuda de la radiodifusión) comienza a desplazar al negocio editorial (partituras, métodos, pero también prensa) así como al vinculado a la construcción de instrumentos.

En resumen, la grabación musical influyó en todos los aspectos de la vida musical del momento minando aquellos fundamentos que se creían inmutables y en consecuencia, cuestionando la propia definición de la música asentada hasta entonces en la práctica musical en vivo y la partitura, y sobre la cual se sustentaba toda una comunidad musical construida entorno a unas certezas que ahora ponía en evidencia el elemento tecnológico.

---

<sup>24</sup> *Ritmo* (33, 1/6/1931), pp.7-8.

<sup>25</sup> *Ritmo* n° 129 (15/4/1936), p.10.

<sup>26</sup> “La invasión de las masas ineducadas a la vida contemporánea -que no saben hacer uso de la libertad--, ha destruido la personalidad en todos los aspectos de la cultura, abusando de lo que nosotros llamamos cultura para vagos (Audiciones musicales, conferencias, gramolas, ficheros, archivos gramofónicos, cinematógrafos, etc.; todo, menos trabajar en serio). Editorial *Ritmo* n° 74, 15/11/1933, p.3

### 3. Análisis de los textos seleccionados

En nuestro análisis hemos seguido tres pasos. En primer lugar, hemos clasificado las piezas según su valoración: positiva, negativa y neutra. Seguidamente, hemos realizado un análisis cualitativo de las piezas (en relación con su valencia). Finalmente, hemos pasado a realizar el análisis crítico del discurso a partir de los datos revelados y temas que han emergido a partir del paso anterior (en relación con la valencia dominante).

La primera fase del proceso descrito ha consistido en verificar de qué modo se evalúa el objeto de estudio (la música grabada) en las fuentes seleccionadas. Basándonos en las investigaciones dirigidas por Elena Alessandri,<sup>27</sup> hemos decidido agrupar los textos en tres valencias: positiva, negativa y neutra, resultando (como se recoge en el **Gráfico 1**) el conjunto negativo el más numeroso suponiendo cerca del 70% del total.

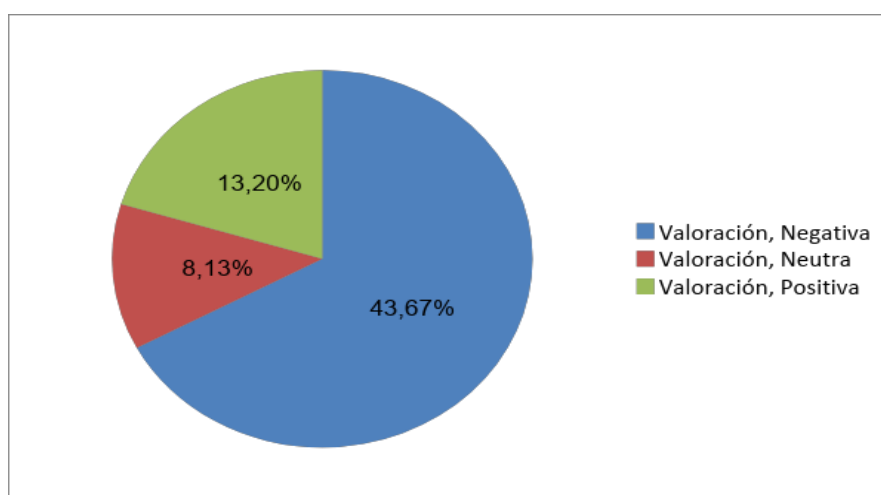


Gráfico 1. Evaluación de la música grabada según valencia (negativa, positiva, neutra)

A pesar de que, como hemos afirmado, el discurso general se circunscribe a la valencia negativa, la distribución cronológica de los documentos primarios en razón de su valencia (ver gráfico 2) revelan una trayectoria del hilo discursivo acerca de la música grabada que va desde un

<sup>27</sup> Alessandri, Elena et al. (2015, 2016)

discurso inicial mayoritariamente negativo con tendencia ascendente hasta un tratamiento, al final del periodo que nos ocupa, exclusivamente positivo.

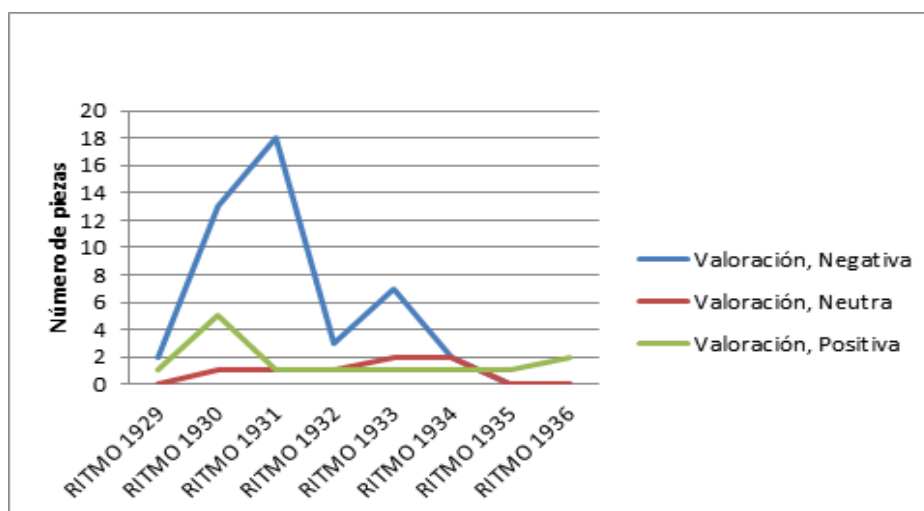


Gráfico 2. Evolución de la evaluación de la música grabada en el tiempo.

Una vez clasificados los textos en razón de su valencia, hemos procedido a la lectura en profundidad de los mismos, realizando un análisis del contenido enmarcado dentro de los modelos de Laurence Bardin<sup>28</sup> y Bernard Berelson<sup>29</sup> aplicados a discursos siguiendo el protocolo del Análisis Temático Aplicado (ATA)<sup>30</sup> que propone Alessandri, utilizando como herramienta técnica de apoyo el software Atlas.ti. El procedimiento se propone identificar los temas clave o tópicos que presentan los textos que conforman nuestro corpus, atendiendo a la frecuencia con la que se utiliza cada ítem en los comentarios expresados en los artículos. Esos temas se han transformado en códigos agrupados en categorías clasificadas de acuerdo a la valencia en la que se adscriben en la construcción del discurso entorno a la música grabada.

<sup>28</sup> Laurence Bardin: *El análisis de contenido*. (Madrid: Akal, 1986)

<sup>29</sup> Bernard Berelson: (1952): *Content Analysis in Communication Researches, Glencoe III* (Free Press, 1952).

<sup>30</sup> Greg S. Guest, Kathleen M. MacQueen and Emily E. Namey: *Applied Thematic Analysis*. (California: SAGE Publications, 2012).

En nuestro caso, hemos agrupado los descriptores en tres categorías. La primera categoría que ha emergido del proceso antes descrito corresponde a la manera en que se hace referencia a la música grabada en los comentarios analizados. La segunda categoría corresponde con los descriptores argumentativos que sostienen los comentarios positivos, mientras que la tercera se refiere a aquellos descriptores adscritos al discurso identificado con la valencia negativa.

Los primeros resultados de nuestro análisis, recogidos en el gráfico 3 responden entonces a la pregunta: ¿De qué modo se nombra a la música grabada? Han emergido tres denominaciones, cada una de las cuales está en mayor o menor relación con cada valencia (+, -, +/-).

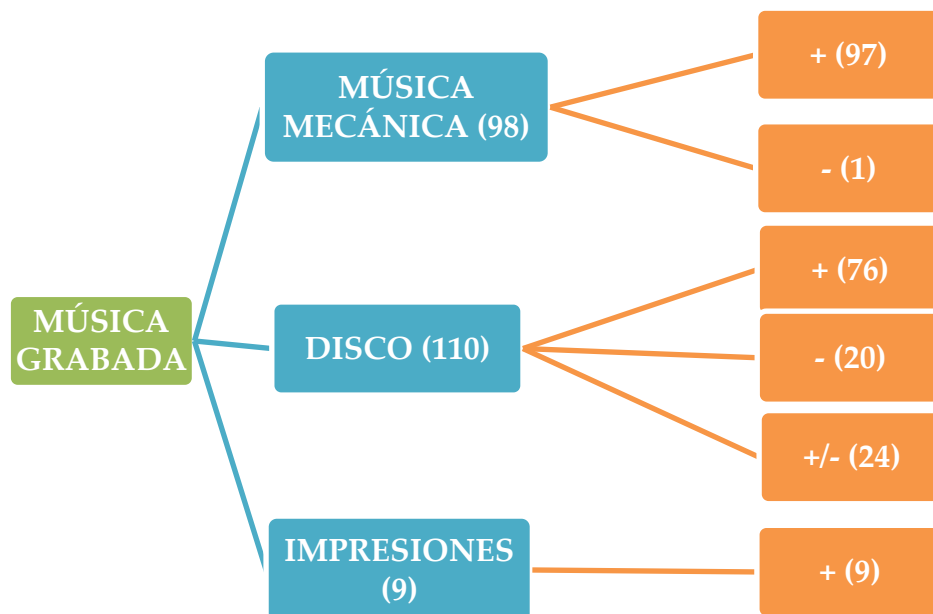


Gráfico 3: Denominación música grabada, valencia asociada y frecuencia.

La segunda y tercera categoría, que como indicamos, se corresponden con los descriptores asociados a las valencias positiva y negativa respectivamente, responden en este caso a la pregunta: ¿por qué la música grabada es buena o mala?

Los resultados que mostramos en los Gráficos 4 y 5 se focalizan en los principales temas abordados en las piezas que contienen una carga semántica polarizada claramente en favor de una u otra valencia por lo que hemos excluido aquí aquellos datos adscritos a la valencia neutra ya que al carecer de juicios de valor explícitos, no nos parecen determinantes para los objetivos del presente estudio. Los tres descriptores correspondientes a la valencia positiva se coordinan bajo el criterio de utilidad de la música grabada.

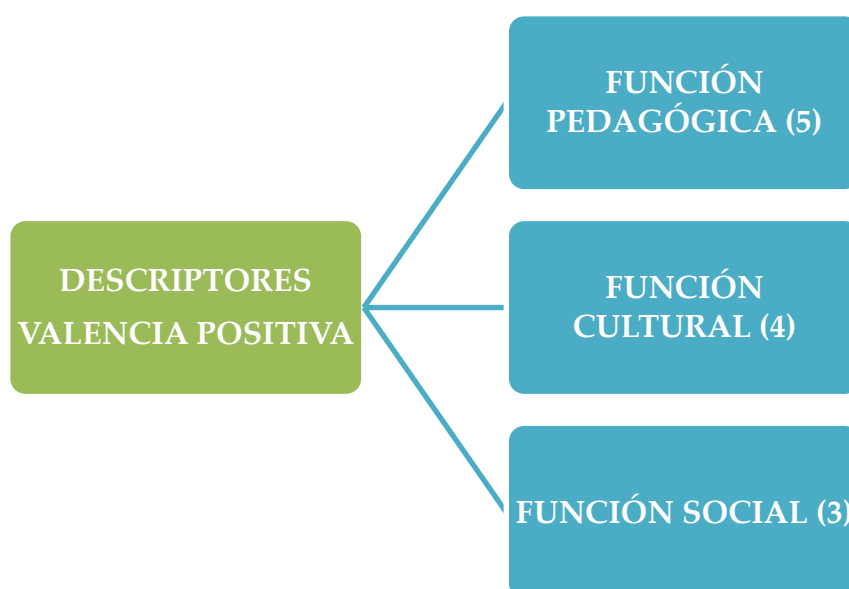


Gráfico 4: Categoría 2. Valencia positiva y sus descriptores principales acompañados de su frecuencia.

En cuanto a la tercera categoría (Gráfico 5), que se corresponde con la valencia negativa, que como indicamos anteriormente es la más numerosa, han emergido cuatro temas predominantes en los que el criterio de contrario es el que prevalece en los comentarios y del tal modo hemos codificado los descriptores negativos como parejas de contrarios. Además, cada descriptor contiene una serie de subtemas que los completan.

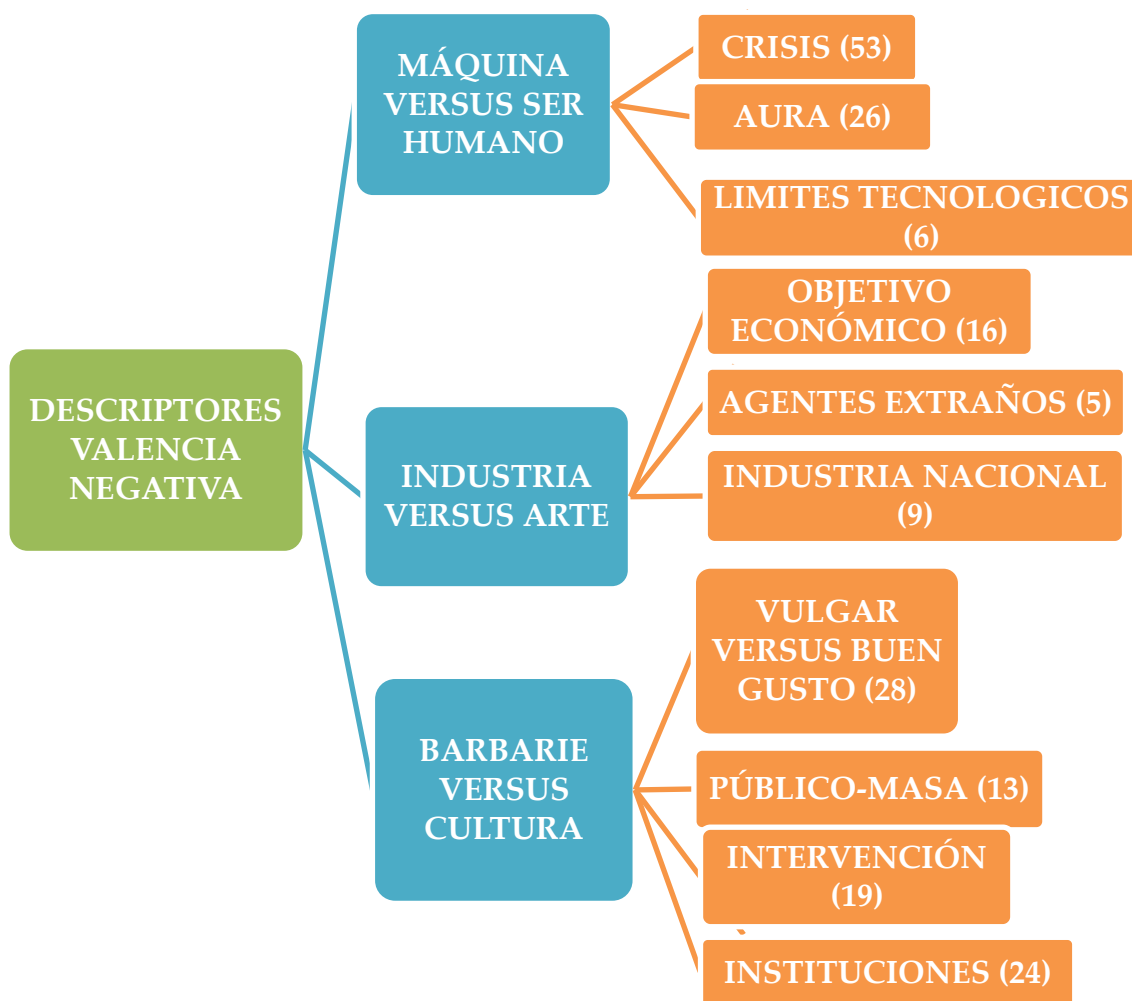


Gráfico 5: Categoría 3. Valencia negativa y sus descriptores principales acompañados de su frecuencia.

### 3.1 ACD de los textos

A partir de los resultados del análisis realizado y su clasificación en valencias, hemos advertido una serie de patrones en el que las argumentaciones sociales, políticas, económicas, estéticas y musicales sostienen la construcción de un discurso predominantemente negativo por parte de la revista *Ritmo* frente al fenómeno de la difusión de la música grabada. De qué modo se crea este discurso, por qué y para qué (desde la perspectiva del ACD) es lo que aquí nos interesa y constituye el estadio final de la presente investigación, la cual será completada con las conclusiones pertinentes incluyendo una serie de cuestiones

abiertas a discusión en las que subyace una relación directa con problemáticas del presente. Para guiar este apartado nos hemos inspirado en el método de ACD propuesto por Ruth Wodak,<sup>31</sup> el cual se centra en el estudio de los elementos textuales (estrategias discursivas) que sirven en la construcción de discursos y que ordena bajo cuatro epígrafes:<sup>32</sup> Referencia o modo de nombrar, predicación, argumentación/topoi, puesta en perspectiva/enmarcado e intensificación/atenuación.<sup>33</sup>

La primera de las estrategias que describe la autora es la denominada como “**referencial**” (o modo de nombrar algo) y tiene como objetivo la “construcción de grupos internos y externos”. Extrapolando esto a nuestro objeto de estudio, la construcción del agente externo, esto es la música grabada, se basa en el concepto de **música mecánica**. Cuando en los artículos de *Ritmo* se nombra a la música grabada como música mecánica asistimos al doble proceso que señala Michael Foucault cuando afirma que “nombrar es, todo a un tiempo, dar la representación verbal de una representación y colocarla en un cuadro general.”<sup>34</sup> Aclaremos, en primer lugar, qué es lo que exactamente representa la llamada música mecánica.

A pesar de que hoy en día el término está en desuso, tuvo una vida larga y recorrió la revista *Ritmo* desde sus inicios hasta finales de los 70 como podemos observar en la explícita imagen (ver Ilustración 2) que se publicó en

---

<sup>31</sup> Ruth Wodak y Michael Meyer: *Métodos de análisis del discurso* (Barcelona: Gedisa, 2003), pp. 101-141.

<sup>32</sup> Ver Anexo 2.

<sup>33</sup> La estrategia de enmarcado aparece implícita a través de los autores y gracias a la descripción que hicimos en el apartado correspondiente por lo que no le dedicaremos un espacio exclusivo en este capítulo.

<sup>34</sup> Michel Foucault: *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1968), p. 121.



1976 donde se muestran unas pancartas en las que se pueden leer tal expresión (música mecánica) como manera de nombrar a la música grabada.



Ilustración 2: Fotografía publicada en *Ritmo*, Año XLVI Número 461 (01/05/1976), p.4.

Sin embargo, conviene acotar qué se entendía por música mecánica en los años 30 ya que si bien el sintagma música mecánica es empleado, como en los años 70, para designar toda aquella música que no es interpretada en directo, el concepto amplía considerablemente su campo semántico si tenemos en cuenta, según se desprende de los contenidos estudiados, que bajo este vocablo se incluía no sólo la música para gramófono (o discos), sino también el cine sonoro y la radio, e incluso la pianola (que en esos años ya estaba siendo desplazada por los anteriores).<sup>35</sup>

Asimismo, este término contribuye a la construcción conceptual de la música grabada en los textos analizados a través de la carga semántica negativa del atributo mecánico como opuesto a humano que sirve en los textos como estrategia para delimitar una frontera en la que la música mecánica estaría situada fuera de la esfera musical estrictamente dicha, siendo considerada como algo externo por su condición de contraria a los cimientos ontológicos sobre los que se asienta la idea de música como arte y como ente aglutinador de una serie

<sup>35</sup> Fernando Delgado García: "Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico" *Revista Nassarre* XXI (2005), pp. 157-164.

de creencias, ritos y jerarquías trabadas un siglo atrás y que parece poner en peligro el elemento tecnológico. Se trata aquí de un discurso de identidad por un lado y de deslegitimación por el otro. La polarización clásica del Nosotros (como lo bueno) y ellos (como lo malo) aquí se reduce a nosotros y Ello, siendo Ello la música mecánica.

El análisis del vocabulario empleado en las fuentes, demuestra que en la mayoría de piezas se subraya la negatividad de las propiedades (nombres, adjetivos, términos vinculados) y acciones (verbos) para caracterizar a la música mecánica (**estrategia de la predicación**), escondiendo los rasgos que corresponden a la valoración positiva (relacionados como vimos en el apartado correspondiente con su funcionalidad archivística y pedagógico-interpretativa principalmente). Veamos un ejemplo a partir de un artículo firmado por Salazar:

En lugar de producir efectos inéditos (paralipsis), de recrear nuevos tipos de belleza como podía suponerse en artes tan jóvenes como el cinematógrafo, los aparatos mecánicos de música (nombre), el disco y la música de las ondas, todo el esfuerzo de los ingenieros, malamente artistas (connotación negativa), se ha dirigido hacia una imitación fea y chabacana (connotación negativa) de lo ya existente.

Del texto del crítico madrileño se desprende que a pesar de la astuta utilización de paralipsis para dotar de objetividad a la crónica, la caracterización de los ingenieros como antiartísticos y la predicación con la que cierra la benevolente propuesta inicial que identifica la música mecánica con el término imitación implica la deslegitimación en contraposición a aquello que imita (lo verdadero), lo que equivale a decir que es falsa. Además completa su

caracterización con los adjetivos de fealdad como antagonista de belleza y chabacano como antónimo de culto.

Los rasgos que definen la música mecánica a partir de este fragmento pueden quedar expuestos en base a tres negaciones simples: la música mecánica no es verdadera (“imitación”), no es bella (“fea”) y no es buena (“chabacana”).

Esta concepción negativa de la música mecánica se acentúa gracias al argumento del miedo al otro, a lo extraño (**estrategia de intensificación**)<sup>36</sup>:

La arrolladora **invasión** de aparatos “mecánico-sonoros” determinará muy en breve, y el pavoroso conflicto viene a pasos agigantados, la negación definitiva del arte musical, humanamente considerado.<sup>37</sup>

La fórmula “invasión de la música mecánica” actúa como “metáfora directriz” que “articula y da coherencia a toda la orientación discursiva”.<sup>38</sup> La expresión es utilizada sistemáticamente en las piezas publicadas por *Ritmo*, ya sean editoriales, noticias o artículos de opinión firmados por los críticos que escriben en la revista (Salazar, Subirá, Turina, Mantecón), por lo que la imagen de la invasión mecánica ya no se percibe como una metáfora, “sino como expresión de las cosas *tal y como son*”,<sup>39</sup> ejerciendo un gran poder de persuasión en la construcción simbólica del concepto de la música grabada.

---

<sup>37</sup> José N. Quesada: “Del momento musical”, *Ritmo* 34 (15/6/31), p.13.

<sup>38</sup> Emmanuel Lizcano: *La construcción retórica de la imagen pública de la tecnociencia impactos, invasiones y otras metáforas*. Disponible en <http://sociored.uned.es/Lizcano/lizcano/meta.htm>

<sup>39</sup> *Ibíd.*

De este modo, la **amenaza (estrategia de los topoi)** de la invasión de la música mecánica funciona como una especie de macrotema que ya se enuncia en el primer número de *Ritmo* (1/9/1929) a través de un sugestivo artículo subtítulo con la fórmula *pedreliana* “Por nuestros músicos”.<sup>40</sup>

El planteamiento que sustenta el argumento de la amenaza se centra en el carácter antagonista de la música mecánica respecto a la música articulándose como un conflicto de intereses: “el artístico-musical-humano, y por tanto divino, y el mecánico-industrial-sonoro”.<sup>41</sup>



Ilustración 1 A robot debasing music by simply playing for profit (October 1, 1930 Portsmouth Herald)

Este discurso no es original de la prensa española de los años 30. Debemos inscribirlo en un contexto internacional, ya que la utilización del esquema discursivo basado en la amenaza de la invasión mecánica era habitual en la prensa europea y estadounidense de la época, e incluso podemos rastrear antecedentes a principios del siglo XX. Muestra de ello es el texto que publicó

<sup>40</sup> En él, la revista se hace eco de la “lamentable situación” que acarrea a los “profesores de orquesta españoles” la música grabada (añadiendo además el agravante de la invasión de músicos extranjeros).

<sup>41</sup>José N. Quesada: “Del momento musical”, *Ritmo* 34 (15/6/31),p.13

en 1906 Philip Sousa que se encabeza con el sugestivo título “The Menace of Mechanical Music”:<sup>42</sup>

And now, in this the twentieth century, come these talking and playing machines, and offer again to reduce the expression of music to a mathematical system of megaphones, wheels, cogs, disks, cylinders, and all manner of revolving things, which are as like real art as the marble statue of Eve is like her beautiful, living, breathing daughters.

El profético texto de Sousa no difiere demasiado del discurso que conforma la revista *Ritmo* más de dos décadas después. En la mayoría de piezas en las que la valoración es negativa, recordemos que suponen cerca del 70 %, el **argumento de la amenaza** vinculado a la denominación de música mecánica es evidente. Se establece de este modo un discurso predominante basado en la idea del fenómeno tecnológico como problema:

La música mecánica (...) ha suscitado dos formidables conflictos. Uno es de índole intelectual: la música mecánica, tal como hoy se la entiende, se ha convertido en uno de los peores enemigos del arte. El otro problema es de índole económica: el maquinismo mata al obrero; el “Cine sonoro”, la “radio” y el disco suprimen al intérprete a jornal.<sup>43</sup>

El primer conflicto que señala el texto escrito por Salazar, hace referencia a cuestiones técnicas relacionadas con las limitaciones que aún presentaba el

---

<sup>42</sup> “The Menace of Mechanical Music,” *Appleton’s Magazine* (Sep. 1906). Texto original disponible en <https://www.immigrantentrepreneurship.org/document.php?rec=610>

<sup>43</sup> Adolfo Salazar: La música mecánica en el Congreso de Florencia I, *Ritmo* 73 (1/11/1933), p.3.

registro y reproducción del sonido en la época,<sup>44</sup> pero también a cuestiones estéticas relacionadas con el problema del **aura** planteado por Walter Benjamin en su célebre ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>45</sup> y que coinciden con otros artículos que defendían lo verdadero del instante único, esto es, la música en vivo, frente a la copia carente del elemento aurático encarnada por la música grabada:

Es axiomático, a nuestro juicio, que la obra artístico-musical adaptada y transmitida a través de un medio mecánico, cualquiera que sea éste, no alcanza ni puede lograr el grado de perfección que aquélla que produce directamente la audición inmediata del ejecutante.<sup>46</sup>

El otro argumento predominante en el discurso del conflicto con la música mecánica se fundamenta en la identificación de la música grabada como causa principal de la **crisis** laboral que sufren los músicos en ese momento.

De todos los factores que contribuyen a crear la gravísima crisis (...) el que ha tenido efectos más catastróficos es el constituido por la producción y establecimiento de la música mecánica<sup>47</sup>

El problema de la crisis acapara gran parte de las noticias que se publican en *Ritmo*, las cuales recogen información nacional e internacional (Francia, Alemania y EEUU). Pese a que los mayores afectados son los intérpretes, la

---

<sup>44</sup> Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003).

<sup>46</sup> Manuel Hernández: "El derecho del ejecutante", *Ritmo* 21, 30/9/30, p.5.

<sup>47</sup> Ponencia de D. Enrique Estela Y D. Eugenio Casals para la Conferencia Nacional de Música (*Ritmo* 37, 1/8/31, p. 10).

revista publicó sólo dos artículos en los que éstos expresaban sus demandas directamente. En ambas piezas articuladas bajo la forma de manifiesto (firmado por los profesores de orquesta) se pone el acento en la externalización del negocio musical que suponen las **industrias discográficas** extranjeras.

Los músicos españoles, protestamos públicamente del engaño, contra la invasión de aparatos mecánicos (...) sin favorecer siquiera la industria nacional, siendo bien sabido que estos artefactos son de fabricación extranjera, así como la mayoría de los discos o placas.<sup>48</sup>

La crisis no sólo afecta a los aspectos económicos o laborales que suponen las nuevas estructuras derivadas de las industrias culturales nuevas, es una **amenaza al buen gusto, a la cultura, a la música:**

“Ambiente vulgar”

Los admirables inventos mecánicos relacionados con la música-incluyendo la radiotelefonía...se están convirtiendo en el más refinado vehículo de la incultura por la difusión de la música de más baja calidad-tan de gusto del vulgo de todas las clases sociales-, de cierta música tan en boga actualmente, que rezuma ordinariéz y grosería, infestando el ambiente con torpes y vulgarísimas melodías, inaguantables para todo espíritu delicado. Y lo deplorable es que semejante espectáculo se ha hecho crónico, particularmente en las estaciones de radiotelefonía, y no por culpa de sus directores, que desearían imprimir otra orientación más culta y más artística.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Ritmo* 41,1/10/31,p.9.

<sup>49</sup> Editorial de su segundo número *Ritmo* 2 (15/9/1929), p.1.

El ataque al libre acceso a la música por parte del **público** revela una posición elitista con carácter moralizador que contrapone la música “cultura” del concierto a la “musiquilla” que escucha la población (la cual es asociada al gramófono), y en consecuencia el **gusto vulgar** de la masa al buen gusto de los entendidos. El artículo concluye incidiendo en la idea de la música como parte del tejido cultural propio de una sociedad moderna y civilizada apelando a la constitución de un poder político que actúe como administrador responsable de velar por los intereses de sus ciudadanos:

¿para cuándo esas Juntas o Comisiones municipales encargadas de velar por el cumplimiento de las leyes del buen gusto en los monumentos, las construcciones, la música, los jardines públicos, las muestras de los comercios y en tantos otros aspectos de la vida urbana contemporánea, por completo desatendidos?<sup>50</sup>

Este comentario está en línea con los postulados que se defienden en la mayoría de los textos, en los que se aboga por un **intervencionismo** directo de los expertos en la administración y gestión de la cultura musical del país. La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, constituida dos años después durante la segunda República, es un ejemplo de esta política de injerencia del arte musical así como la Conferencia Nacional de Música impulsada por la propia revista *Ritmo* entre cuyos objetivos ocupa un lugar central la resolución del problema de la crisis musical. Las conclusiones de tal Conferencia plantearon una serie de propuestas que inciden en la limitación e incluso la prohibición de la utilización de gramófonos en distintos contextos. Este tipo de medidas fueron apoyadas por *Ritmo* explícitamente sustentando la tesis general del discurso de rechazo hacia la música grabada:

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*



Felicitemos al director de Seguridad por su plausible resolución que, a la vez que contribuye a mitigar la crisis porque atraviesa lo mejor de la profesión musical, coadyuva a la conservación del buen gusto desterrando los horripilantes aparatos mecánicos de la vía pública, ya que no los protestan ni los actores ni el público de los teatros.<sup>51</sup>

De nuevo, la cuestión del buen gusto así como la de la crisis económica y laboral, reaparecen en este comentario como argumentos de peso para la construcción negativa de la música grabada, que en este caso se focaliza en la pasividad, insolidaridad e ineficacia de una sociedad amenazada por todo lo mecánico como justificación de la necesidad de mediación por parte de los poderes políticos estatales.

#### 4. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo de las páginas precedentes, la música grabada despertó una reacción por parte de la esfera musical española de los años 30 que la revista *Ritmo* articuló mediante un discurso de resistencia al cambio asentado en la distinción entre música mecánica y música.

El no cumplimiento de las “reglas del arte”<sup>52</sup> sirvió como base para excluir a la música grabada de la esfera de lo musical. Las argumentaciones acerca del carácter de industria cultural de masas asociado al elemento mecánico en contraposición a la idea del arte por el arte asociado al factor

---

<sup>51</sup> *Ritmo* 33 (1/7/31), p. 16.

<sup>52</sup> Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama, 1995), pp. 334-335.

humano, fue la manera en cómo se impusieron los “límites del campo” de un antiguo régimen que veía amenazados sus intereses por la ampliación que suponía la invasión de la música mecánica. Estos límites así como los intereses a los que nos referimos responden a cuestiones estéticas, sociales e ideológicas pero también subyacen en ellos implicaciones estrictamente económicas ya que, como hemos visto en el presente trabajo, todos los sectores de la vida musical (desde intérpretes y editores hasta empresarios teatrales y agencias de representación de artistas) se vieron afectados por el cambio de modelo de negocio derivado de la música mecánica y en consecuencia, lo que no quiere decir deliberadamente, elaboraron una narración que perseguía la supervivencia de un sistema del que formaban parte sirviéndose de una lógica de acusación y expulsión del elemento tecnológico.

Sin embargo, los argumentos utilizados para sostener este discurso se pueden poner en entredicho fácilmente. Primero, el ataque a la naturaleza maquina de la música grabada cae en el momento en que pensamos que la música está ligada indisolublemente a los artefactos mecánicos: los propios instrumentos musicales como el piano son un claro ejemplo. Segundo, el carácter industrial de la música grabada como algo ajeno al carácter artístico de la música también se desmorona en el momento en que reflexionamos en torno a la industria editorial que encargada de la edición y publicación de partituras y prensa tenía un gran peso en la faceta económica de la música en el periodo estudiado. Tercero, el cuestionamiento de que la música grabada contribuya a crear una sociedad armada culturalmente, es contradictorio en las propias fuentes, ya que el uso del gramófono por parte de organizaciones como las Misiones Pedagógicas, demuestra que gracias a éste grandes sectores de población accedían a música, cosa que antes era imposible.<sup>53</sup> Finalmente, el

---

<sup>53</sup> Ver *Patronato de misiones pedagógicas*. (Madrid: Misiones pedagógicas, 1934), pp. 71-82.

argumento que se apoya en la identificación de la música mecánica con “música ligera” también se tambalea, al pensar que en los teatros de la época se llevaban a cabo espectáculos de todo tipo en el que la música popular tenía una presencia habitual.

Sin despreciar los efectos que produjo la difusión de la música mecánica en la realidad del momento, los problemas que le fueron asociados: la crisis musical, la ubicación dentro del mundo laboral del músico, la desafección del público, el auge de la música popular, etc... eran cuestiones que se arrastraban desde antes y que hoy en día siguen sin resolución.

El recurso de la construcción simbólica del elemento extraño como enemigo invasor no es exclusivo de la música mecánica como demuestra el repertorio de invasiones de las que alerta la revista *Ritmo* a lo largo de su trayectoria: primero fue la invasión de música mecánica y con ella, la invasión del tango argentino, en los años 40 fue la invasión de “música negroide”, posteriormente la invasión de virtuosos rusos y en la actualidad, la invasión de pianistas chinos.<sup>54</sup> Si comparamos los artículos que hacen referencia a estas “invasiones” podemos comprobar que a pesar del tiempo que los separa son prácticamente idénticos, lo que demuestra un anquilosamiento de perspectiva en la manera de afrontar las encrucijadas que impone el propio devenir de la historia y una falta de autocrítica por parte de los agentes implicados en el campo musical.

Si bien estas prácticas parece que están cambiando poco a poco a través de distintas iniciativas, el discurso que hemos analizado fijó una serie de creencias y prácticas que en lugar de adaptarse a la coyuntura social y tecnológica contemporánea, se aferró a una tradición idealizada y cargada de

---

<sup>54</sup> Todas estas expresiones han sido recogidas literalmente de la revista *Ritmo*.

tabús que favorecía el sostenimiento de una estructura musical jerárquica y bastante cerrada que miraba con recelo el fenómeno tecnológico y que ahondaba en la desafección de la sociedad de masas respecto a la música denominada como clásica.

## Bibliografía

Alessandri, Elena, Victoria J. Williamson, Hubert Eiholzer and Aaron Williamon: "Beethoven Recordings Reviewed: A Systematic Method for Mapping the Content of Music Performance Criticism", *Frontiers in Psychology* 6: 57 (17/2/ 2015)

Alessandri, Elena, Victoria J. Williamson, Hubert Eiholzer and Aaron Williamon: "A Critical Ear: Analysis of Value Judgments in Reviews of Beethoven's Piano Sonata Recordings", *Frontiers in Psychology* 7:391 (31/3/2016)

Arconada, César M. "La música mecánica", *Atlántico* 5 (5/10/1929), p.79

Bardin, Laurence: *El análisis de contenido*. (Madrid: Akal, 1986)

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003)

Berelson, Bernard: *Content Analysis in Communication Researches*, *Glencoe III* (Free Press, 1952)

Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama, 1995), pp. 334-335

Bueno, Gustavo: *El Catoblepas Revista crítica del presente*, nº 74, abril 2008, p. 2.

Del Villar, Rogelio: "Cuestionario", *Boletín musical Córdoba* 13 (marzo 1929), p.12

Delgado García, Fernando: "Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico" *Revista Nassarre XXI* (2005), pp. 157-164

Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1968), p. 121

Franco, Enrique, "Villar, Rogelio del" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10 (Madrid: SGAE, 1999-2002), pp. 934-938

Guest, Greg S., Kathleen M. MacQueen and Emily E. Namey: *Applied Thematic Analysis*. (California: SAGE Publications, 2012)

*Patronato de misiones pedagógicas*. (Madrid: Misiones pedagógicas, 1934), pp. 71-82

Rink, John (ed.): *La interpretación musical* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), p. 233

Sánchez Siscart, Montserrat: *Guía histórica de la Música en Madrid* (Madrid: Comunidad de Madrid Consejería de Educación Secretaría General Técnica, 2002)

Sousa, Philip: "The Menace of Mechanical Music," *Appleton's Magazine* (Sep. 1906)

Torres Mula, Jacinto: "Cincuenta años de música (1929-1979) Índices generales de la revista *Ritmo* (Madrid: Ed. Ritmo, 1980) pp. 9-15

Valéry, Paul: *La conquista de la ubicuidad*, en *Piezas sobre arte* (Madrid: Visor, 1999), pp. 131-133

Van Dijk, Teun A.: "El racismo de la élite", *Archipiélago* 14 (1990), pp.106-111

Van Dijk, Teun A.: *La noticia como discurso*. (Barcelona: Ed. Paidós ibérica, 1990), p.52

Wodak, Ruth y Michael Meyer: *Métodos de análisis del discurso* (Barcelona: Gedisa, 2003), pp. 101-141

## Sitografía

<https://atlasti.com/es/>

<http://dbe.rah.es/biografias/10220/jose-ignacio-prieto-arizubieta>

<http://prensahistorica.mcu.es/>

<http://sociored.uned.es/Lizcano/lizcano/meta.htm>

<http://www.discursos.org/>

<http://www.nodulo.net>

<https://www.frontiersin.org>

<https://www.immigrantentrepreneurship.org/document.php?rec=610>